بلاغة السرد والصورة لدى الروائية أحلام مستغانمي

"The narrative eloquence and image, of the novelist Ahlam Mostaghanemi"

الباحثة: الاء صادق هليل الشريفي د. فابية تؤلوبوك حاج ماميـنج
جامعة بوترا الماليزية – كلية اللغات الحديثة

تمهيد:

يتجه مسار الدراسة نحو البحث في بلاغة النص الروائي من وجهة النظر الأسلوبية؛ فبمراجعة مسار تطور النقد الفني يتبين أن العديد من المدارس النقدية كانت قد اتجهت منذ مراحل مبكرة إلى إثبات الطبيعة الأسلوبية للرواية انطلاقاً من تأكيد قدرتها على استيعاب الفنون البلاغية التي كانت محتكرة في أغلب الأحيان من قبل نظرية الشعر، وهو الاتجاه الذي أفضى لاحقاً إلى الاعتراف ببلاغة الرواية، وبقدرتها على الكشف عن مستويات بلاغية تتجاوز حدود العبارات والجمل إلى فضاء بلاغة السرد، وبلاغة الصورة، إلا أن هذه الميزات تظهر في نطاق الرؤية الأسلوبية أكثر منها في نطاق المفاهيم والتشكيلات النظرية والتطبيقية للبلاغة التقليدية، الأمر الذي يعزى إليه تسمية الأسلوبية عند البعض بـ "البلاغة الجديدة". وعليه؛ تعنى الباحثة في هذا البحث بدراسة وتحليل بلاغة النص الروائي لدى أحلام مستغانمي وذلك في ثلاثة عناصر بلاغية وأسلوبية، تتمثل بكل من بلاغة السرد وبلاغة الصورة.

١- بلاغة البناء (السرد):

انطلاقاً من تعريف السردية بأنها: "العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة" (عبد الله ابراهيم، ١٩٩٢، ٩)؛ "تتجه نظرية السرد إلى تقديم أدوات إجرائية كفيلة بتحليل النصوص الروائية على اختلاف تشكيلها الفني، من خلال ضوابط محددة تسهم في تحليلها، وفق تلك الأدوات وتفكك مكوناتها إلى العناصر الأساسية، وتبحث في علل تركيبها، على نحو يكشف عن ثراء تلك النصوص؛ فعناصر الرواية هي تلك التي تشكل معمارها وبنائها أو هي المكونات التي تشكل في مجموعها بنية الخطاب السردي" (عبد المنعم زكريا القاضي، ٢٠١٢، ه). اختلف

الباحثون في تحديد مفهوم السرد؛ فقد استعمله تودوروف بمعنى الحكاية؛ كما أُستعمل علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفاً للكلام باعتباره وسيطاً يحمل الرسالة المذكورة، وهذا الكلام الموسوم بالسرد هو الذي به يتميز التخييل (محمد القاضي وآخرون، ٢٠١٠)؛ وأيضاً جرى تعريف السرد بأنه "أي شيء يحكي أو يعرض قصة أكان نصاً أو صورة أو أداء أو خليطاً من ذلك" (بان مانفريد، ٢٠١١، ٥١). أما مفهوم البنية السردية؛ فيستند إلى ما يعنيه مصطلح البنية (Structure)؛ ففي الاصطلاح تدلّ هذه المفردة في تضاعيفها على دلالة معمارية، وقد تكون بِنية الشيء هي تكوينه؛ في حين تعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البِناء، ومن هنا فإنه يمكن التّحدّث عن بِنية المجتمع، أو بِنية الشخصية أو بِنية اللغة (زكريا إبراهيم، ١٩٧٦)؛ فالبنية هي الأساس الذي يبنى عليه النص الأدبي بتركيبها للمعنى العام للعمل الإبداعي، وما يمكن أن يوصله إلى المتلقي (القارئ)؛ وهي بذلك كيان مستقل من حيث تشمل على تنظيم داخلي خاص بها، وتقيم في ذلك ارتباط متبادلا مع المجموعة التي يدخل في عدادها؛ أي أن بنية النص الأدبي مستقلة عنه شعراً كان أم نثراً ولها كيانها الخاص بها ويمكن أن تحمل عدة دلالات، إذ تعتبر البنية مفهوما مجرداً يقوم على أساس نسق من العلاقات الداخلية تكون للكلية فيها سلطان على الأجزاء التي تتحكم فيها قوانين خاصة لا تدركها في الغالب إلا القراءات المحايثة الشغوفة عن تجليات الانتظام الذاتي الوحدات البنية الداخلية، وذلك لأن بنية النص الأدبي لا يمكن أن تحدد إلا ضمن شبكة من العلاقات الداخلية، أي أنها نسق من التحولات الداخلية باعتبار النسق لا يتطور خارجياً وإنما داخل البنية نفسها (حلام رقية، ٢٠١٤).

لكن، ماذا عن بلاغة السرد؟!

طُرح هذا المفهوم سنة ١٩٦١ من قبل "واين بوث" قاصداً ومركزاً فيه على "بلاغة الرواية"، انطلاقاً من تقييم فعل البلاغة الروائية على تحليل تعييني لعلاقة الراوي بشخصياته، والعلاقات التي تربط بين مكوناتها؛ فقد عرَّف بوث" بلاغة الرواية أو بلاغة السرد بأنها "كل الطرائق والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية أي الحجاجية، التي تجعل القارئ يقتنع بأنه بصدد حكاية، وليس بصدد فكرة، وبأنه لا يقرأ مقالاً أو رأياً أو فكرة وإنما حكاية" (صليحة مرابطي، ٢٠١١، ٢٢٣). بحسب "باختين"، فإن "المكونات والعناصر المتعددة المكونة لبنية الرواية، تتعايش على نحو تكون فيه خاضعة للوحدة الأسلوبية العليا، وهذه لا يمكن أن تتطابق مع أية وحدة أسلوبية صغرى، وكل وحدة لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى؛ فينتج عن تناسق وتناغم هذه الوحدات الأسلوبية أسلوبا من طبيعة مخالفة لها" (نورة بعيو، ٢٠١٣، ١٨٤).

وعليه؛ فإن الباحثة تتجه إلى تحليل دور وأثر التقنيات البلاغية للغة الروائية في توجيه السرد الروائي نحو غاياته الفنية والجمالية الكلية، على النحو الذي تتشكل معه في نهاية المطاف بلاغة النص الروائي ككل.

- بلاغة السرد لدى أحلام مستغانمي:

في أعمال مستغانمي، وبالإضافة إلى توظيف الاستعارات المشبعة والمشحونة، تتكثف لغة السارد وتنحو منحىً شعرياً في كثير من المواضع، حيث تتعانق الشاعرية مع الأسلوبية، ويختلط الأسلوب النثري مع الشعري في أسلوب أنيق يمكن التماسه عند كبار الروائيين بلغة رصينة وتعبيرات قوية، مستغلاً ما يتاح له من طاقاتها الجمالية المختلفة، ما يجعل النص عنده خطابًا تغلب عليه الوظيفة الشعرية؛ "إذ إنّ أسلوب الكاتب يحقق تأثيره من خلال بساطته ورشاقته وبعده الموسيقي، ما يجعل القارئ يُحِسُّ أنّ لغة الكاتب تتدفق شلالاً من الأحاسيس التي تعكس أبعاداً نفسية ووجدانية" (عمر سراجية، ٢٠١٧، ١٣٧)؛ "كما أن الكسر الجملي وتداخل الأزمنة ومبدأ التداعي، وحضور اللغة الشعرية، كل هذا جعل نصوصها الروائية معجونة بماء الشعر وملح الخيال؛ إذ يميل السرد جهة الشعرية، فتتكون نتيجة هذا التداخل بين جنسين أدبيين متباينين لغة شعرية تتفجر إيقاعاً وتوتراً وخيالاً، من حيث تؤطر هذه اللغة بلاغة السرد من إحدى مظاهر بنائه الكلية" (البدراني والمشهداني، ٢٠١٠، ١٧١)، مع التركيز على الانتقالات المتباينة من حالة إلى أخرى من خلال لغة النص الروائي، والتي بدورها تكشف عن توزان وتعادل العناصر البنائية للسرد، وعن قدرتها على ابراز هويته بوضوح متكامل، أي تجنيس النص الروائي.

غالباً ما تكشف مستغانمي لقارئها عن مدى ليونة اللغة العربية، مع كل استعمال ومدى كثرة أساليبها التي لا تفتأ تتجدد باستمرار، وذلك على نحو ما نجده في نصوصها الروائية من ثنائيات سواء أكانت ثنائية متآلفة أو متضادة، وتتجلى هذه الثنائية عبر مستويات مختلفة، سواء من حيث اللّغة، أو العناصر الروائية؛ إذ تتجلى في أشكال وصور عديدة، منها رد الكلام على بعضه؛ كما أكثرت من الاستعارات التصريحية والمكنية، والمجازات والتشبيهات دون أن تصاب بنية الرواية بخلل، على خلاف ما يدعي البعض بأن مادة الرواية مكثفة إلى حد الحشو أحيانا، وتتميز بغلبة اللّغة الشعرية، سواء في الحوار أو في المناجاة، وحتى في السرد الروائي معظم الأحيان (حسينة فلاح، ٢٠٠٩).

من أجل ذلك، ينبغي التأكيد على أن بلاغة السرد أو بلاغة البناء السردي في الرواية ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة، وهو ليس ارتباطاً معنياً بالبلاغة بحد ذاتها، بل بالعمل الروائي ككل؛ "فاللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ ذلك أن الشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو

تصف هي بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكّلات في العمل الروائي لولا اللغة؛ ولمّا كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظَرا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها تعتزي إلى الأجناس الأدبيــة بامتيــاز" (عبد الملك مرتاض، ١٩٩٨، ١٠٨).

بيد أن هذه اللّغة الشعرية التي كتبت بها مستغانمي رواياتها قد أثرت أحياناً سلباً على الأداء القصصي، والحوار والحبكة، وكل ما يتعلق بالرواية عموما؛ وحاولت الكاتبة التعويض عن ذلك، بإقحام العديد من المواقف السياسية والثقافية والتاريخية، من حيث أنها بالأساس تكتب عن الواقع الجزائري وعن حقبة زمنية عاشتها من تاريخه (حسينة فلاح، ٢٠٠٩).

تكمن بلاغة السرد لدى مستغانمي في أن الكاتبة قد اعتمدت تقنيات البلاغة الجزئية (الاستعارة والتشبيهات والمجازات) بشكل واضح في جلب واستحضار معظم عناصر البناء السردي ومكوناته، من خلال التوظيف الاستعاري للألفاظ على مستوى النص الروائي، والتوظيف الاستعاري للمكان على مستوى الوطن كله، وكذلك بالنسبة للزمن، والشخصيات؛ ففي روايتها (ذاكرة الجسد) يتوفر زخم من الاستعارات المختلفة، منها ما يستحضر الموضوع– موضوع الرواية متصلاً بأفاقه الزمانية والمكانية– وذلك من حيث وظفت مستغانمي التقنيات البلاغية الجزئية وخصوصاً الاستعارة والتشبيهات في رسم ملامح أجواء البيئة التي انتجت فيها الرواية؛ فمن تلك التقنيات الاستعارية ما يصف الوضع السّياسي، ومنها ما تصف بها الوضع الاجتماعي والوضع الثّقافي، بالإضافة إلى حشد من الاستعارات التي تتحدث عن الثّورة والتّاريخ والغربة، وبهذا تكون الرّواية حاملة لأبعاد عديدة تتّضح مع تحليل هذه الاستعارات، منها البعد الزمني (التّاريخي) الذي استعرضت من خلاله الكاتبة تاريخ الجزائر وعرضت بعض أحداث الوطن العربي، والبعد الاجتماعي والعقائدي الذي انتقدت من خلاله مستغانمي معظم المظاهر الاجتماعية الشّكليّة والعقائد الدّينية المزيّفة في الأوطان العربية عموما وفي الجزائر تحديدا، كما تعكس الرّواية كذلك بعدا إيديولوجيا توضّح فيه الكاتبة زيف الطّبقات الرّأسمالية في المجتمعات العربية وهشاشتها، وعلاقات النّفاق التي تحكم أصحاب تلك الطّبقة (نادية ويدير، ٢٠١٢). يأتي عنصر الزمن الطبيعي حاضراً في ثلاثية أحلام مستغانمي في جميع أجزائها؛ فقد بنت الكاتبة في (ذاكرة الجسد) أحداثها انطلاقا من ثورة التحرير الجزائرية حتى تنتهي إلى أحداث أكتوبر ١٩٨٨، مع ذكر أسماء وأحداث تاريخية، في حين بدأت رواية (فوضى الحواس) من أحداث أكتوبر نفسها مروراً باستقالة الرئيس الشاذلي بن جديد واغتيال الرئيس الشهيد محمد بوضياف، لينحصر هذا الاستحضار بعض الشيء في الرواية الثالثة (عابر سرير) وصولاً إلى العصر الراهن؛ فالزمن الطبيعي يأتي موازياً للزمن السردي الخاص الذي تشكله

الأحداث بالنسبة للكاتبة على مسرح المكان؛ حيث استفادت مستغانمي من أدواتها اللغوية وتقنياتها البلاغية، في بناء هذا العنصر الأخير من خلال التوظيفات الاستعارية الكثيفة والمتعددة لمفردات "الوطن، المدينة"؛ على غرار: "المدينة الجالسة على صخرة"، "وُلد أكثر من جسر حول تلك المدينة"، "ها هي مدينة.. تحرسها.. كهوفها"، "الجسر الحجري الرّمادي، الذي يجري تحته نهر السّين" (ذاكرة الجسد، ٢٣٤، ٢٣٥، ١٢٣).

يخرج المكان في هذه السياقات من الواقعية الجغرافية، ويغلب عليه في الرواية حضوره فنياً استعارياً؛ ففي "المدينة الجالسة على صخرة" تصف الكاتبة البنية التّحية للمدينة، وهي عبارة عن صخرة، وذلك من خلال تشبيه المدينة بامرأة جالسة على صخرة، فذكرت المشبّه المدينة، وحذفت المشبّه به "إنسان" أو "امرأة" – باعتبار صيغة التأنيث التي وردت عليها صفة الجلوس– وأبقت لازمة من لوازمه، وهي "الجلوس"، فالعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي "الجلوس"، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الجلوس للمدينة وليس للمرأة على سبيل الاستعارة المكنية؛ ومن ثم فقد فقدت كلمة "مدينة" في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+مساحة]، [+حدود]، [+سكان]، [+منازل]، وتكسب إحدى السّمات اللازمة في المرأة، وهي [+جلوس]، التي تصبح سمة عرضية في المدينة، وإلحاق صفة الجلوس بالمدينة يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية، لأنّ الجلوس مرتبط بـ [+عاقل] والمدينة [–عاقل]، وعليه لا يمكنها الجلوس، ويمكن أن نمثّل ذلك على الشّكل الآتي (نادية ويدير، ٢٠١٢):

فالمدينة المقصودة هنا موجودة في الواقع وهي مدينة قسنطينة القديمة التي "تتميز بكونها مبنية على صخرة الغرانيت القاسي ممّا أعطاها منظرا فريداً لا يوجد مثله عبر العالم"، وتشبيه بناء هذه المدينة فوق صخرة بامرأة جالسة على صخرة جعل من هذا المكان المدينة يحضر حضورا استعاريا في الرّواية (نادية ويدير، ٢٠١٢، ٢٢٠)؛ أما الوطن، فهو الجزائر.

جاءت التوظيفات البلاغية للاستعارة المتعلقة بعنصر المكان في البناء السردي لرواية (ذاكرة الجسد)، مفعمة بدلالات وايحاءات متناغمة على مستوى النص الروائي، بل وساهمت تلك المعاني والإيحاءات في شحن أجواء السرد وملئ فراغاته بين الحين والآخر، وليست تلك الفراغات الا انتقالات عبر أحوال وأطوار متباينة تجسد النمط الكلي الذي رأت الكاتبة أن يكون عليه معمارها السردي، وهو توصيف يحيلنا إلى ما نشير إليه هنا بـ "بلاغة السرد".

تتطابق اللغة الروائية في رواية (ذاكرة الجسد)وسائر أعمال مستغانمي – خاصة مع غلبة الطابع الشعري عليها– مع ما قاله "رولان بارت"، بأن "الأسلوب ليس له إلا بعد عمودي واحد، من حيث يغوص في ذكرى الفرد المغلقة، ويؤلف كثافته انطلاقاً من تجربة معينة مع المادة؛ فليس الأسلوب

إلا استعارة.. والسرد ليس بديلاً عن اللغة، بل هو ظاهرة تكثيف لها، لأن ما يلبث في عمق الأسلوب وما يتجمع بصلابة أو بلطف في الصور المجازية إنما هو شذرات حقيقية غريبة عن اللغة تماماً من حيث أنها تنتمي إلى ذات الكاتب وليس إلى اللغة بحد ذاتها" (رولان بارت، ٢٠٠٢، ١٨- ١٩)؛ بل أن احتفاء مستغانمي بهذه اللغة، والذي جعل أعمالها عامرة بالانزياحات والاستعارات البلاغية المختلفة، يكاد يفضي إلى القول بأن اللّغة بحد ذاتها كانت هي الموضوع الرئيسي للكاتبة.

في (فوضى الحواس) نلحظ أيضاً كثرة الاستعارات المكّنية المتضمنة تشبيهات بليغة أكثر منها تمثيلية:"ضحك البحر لما رآني أبحر على زورق من ورق وأرفع الكلمات أشرعة في وجه المنطق. عساني أعرف... كيف كل هذا قد حصل.

يغلق البحر قميصه. يتفقد ليلا أزرار الذكرى. يغلقها أيضا بإمعان، حتى لا يتسرب الملح إلى الكلمات" (فوضى الحواس، ١٨٩).

شبهت مستغانمي "البحر" بـ "الرجل"، والعلاقة المشابهة بينهما هي الضحك، فذكر المشبه "البحر"، وحذف المشبه به "الرجل"، وترك لازمة من لوازمه يدل عليه وهو "الضحك"، وترك إلى جانبه المشبه به، والقرينة المانعة من ايراد المعنى الحقيقي هي اثبات "الضحك" للبحر وليس للرجل، ومن هنا جاءت القرينة معنوية على سبيل الاستعارة المكنية؛ وبتأمل اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة وهو "البحر"، نجده اسما جامدا غير مشتق على سبيل الاستعارة الأصلية؛ وقد ذكرت (حياة) ما يتمم ويكمل المستعار منه (الرجل) وهي الرؤية على سبيل الاستعارة المرشحة؛ في حين تمثل العبارة الثانية من المقولة ذاتها (يغلق البحر قميصه. يتفقد ليلا أزرار الذكرى. يغلقها أيضاً بإمعان) جملة من الاستعارات المكنية، التي تكمل بعضها البعض؛ إذ شبهت الساردة "البحر" بـ "انسان" أو "رجل" يغلق قميصه، فحذف المستعار منه (الرجل) وأبقى لازماً من لوازمه يدل عليه هو "الإغلاق"، والقرينة المانعة من ايراد المعنى الحقيقي هي اثبات فعل "الإغلاق" للبحر وليس للرجل على سبيل الاستعارة المكنية؛ وقد ذكر ما يتمم المستعار منه (الرجل) وهو القميص على سبيل الاستعارة المرشحة، إذ جاء اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسما جامداً غير مشتق على سبيل الاستعارة الأصلية؛ فقد جاءت الاستعارة الموالية مكّنية، والقرينة المانعة من ايراد المعنى الحقيقي هي اثبات فعل "التفقد" للبحر وليس للرجل على سبيل الاستعارة التبعية كون اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة مشتقا لا جامدا (حسينة فلاح، ٢٠٠٩).

مثل هذا الخرق للغة يؤكد قول "رولان بارت" عن الرواية، التي ينصرف معناها أساسا إلى الأدب، إنها لغة انزياحية (...) في حين أن اللّغة، لغة الكتابة الأدبية بعامة، هي لغة قلقة متحولة، متغيرة،

متحّفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحياً في كثير من الأطوار (عبد الملك مرتاض، ١٩٩٨)؛ في حين يصف الغذامي الشاعرية بأنها "فنيات التحول الأسلوبي، وهي(استعارة) النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النّص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي" (عبد الله الغّذامي، ١٩٨٥، ٢٥)، وبالتالي فإن بلاغة الرواية هي بلاغة النص الكلية التي تتأتى من جماع الأساليب البلاغية الجزئية، وهي بلاغة متصلة بكل عناصر البناء السردي.

تتكشف بلاغة البناء السردي في (فوضى الحواس) من ناحية أخرى، في الانتقالات والتحولات التي تطرأ بفعل استمرار الكاتبة في التماهي مع السارد على متن الرواية منتقلة من الحوار إلى السرد، ومن الشعرية إلى الخطابية، ومن التداعي الحر إلى الوصف الواعي، وهي تحولات وانتقالات تظهر مدى تمكن مستغانمي من الإمساك بزمام أدواتها اللغوية، والسيطرة على مسار روايتها وخطة حبكتها بأداء لغوي يتسم بقدر عال من الذاتية الأدبية والجمالية، لنتأمل النص التالي: "النساء أيضاً كالشعوب، إذ هن أردن الحياة فلابد أن يستجيب القدر. حتى أن كان الذي يتحكم في أقدارهن ضابط كبير، أو ديكتاتور صغير في هيئة زوج.

حتى الآن، لا أدري كيف استطعت إقناع زوجي بفكرة سفري إلى العاصمة للاستجمام على شاطئ البحر، في عز الشتاء!.

وكيف لم يجد في سفر كهذا شبهة ما.

أتذكر تلك المقولة الساخرة ثمة نوعان من الأغبياء: أولئك الذي يشكون في كل شيء. وأولئك الذين لا يشكون في شيء.!

أما زوجي الذي يملك من التذاكي المهني ما يجعله دائماً على حذر، فقد بدأ حياته الزوجية معي كأي عسكري، بالتجسس والتحري والاشتباه في كل شيء.

ثم أمام غياب الأدلة، أعطاني من الحرية ما فاجأني، أو ربما بقدر ما يلزمه من الوقت كي ينصرف عني إلى مهامه، واثقاً من سطوة نجومه الكثيرة.. عليّ" (فوضى الحواس، ١٤٣).

"إن في الاستعانة بهذه اللّغة المكثفة أهدافا كثيرة، ذلك أّنها تستطيع أن تشد اهتمام القارئ وانتباهه، بمحاولة حصره في دوامة من الأسئلة، التي يحاول بواسطتها تنمية وعيه بخصوص آليات الكتابة الجديدة، كضرورة تجديد لغة السرد، وذلك بعقد صلات مجازية بين الكلمات ومدلولاتها" (حسينة فلاح، ٢٠٠٩، ١٠٥)، في أفق بلاغي يطغى على النص شمولاً متجاوزاً ببلاغته حدود الجمل والعبارات، ومستنداً إليها في تشكيل معالم بلاغته الكلية، ناهيك على دور تلك التقنيات الأسلوبية– البلاغية في تشكيل معمار السرد الروائي.

يتألف النص السابق من عدة انتقالات بين حالات متعددة من حالات السرد تتعلق بعنصر الشخصية التي تتمثل هنا بشخصية "الزوج/ الرجل"، ولولا التقنيات البلاغية التي اعتمدتها مستغانمي في بناء هذا النص لما أمكن أن تظهر جمالياته، ناهيك عن بلاغة النص الظاهرة كلاً من خلال التحام الأجزاء أو العناصر البلاغية الجزئية.

تتمثل الحالة الأولى في النص السابق من رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي باستهلال موضوعه النساء وواقعهن الاجتماعي العام بالنسبة إلى سلطة الرجل الذكورية التي يمثلها "ضابط كبير، ديكتاتور صغير في هيئة زوج"؛ ففي هذه الحالة استعارت الكاتبة عبارتها "النساء أيضاً كالشعوب، إذ هن أردن الحياة فلابد أن يستجيب القدر" من البيت الشعري الشهير لأبي القاسم الشابي:

كسرعان ما تنتقل الكاتبة إلى حالة أخرى تدخل في النطاق الخاص ببطلة الرواية– التي تحكي القصة بلسانها–، والتي تنتهي باستعارة عبارة من اللهجة المحكية العامة في الوطن العربي ""في عز الشتاء"، فضلاً عن المفارقة الاستعارية لعبارتي "السفر"، "الاستجمام على شاطئ البحر"، اللتان تحيلان إلى تابوه المحرمات على المرأة في القانون السلطوي الذكوري.

تبرز بلاغة السرد في الانتقال من العام إلى الخاص والبقاء في نفس الموضوع؛ ثم في انتقال ثالث تسرد الكاتبة مقولة من الواضح أنها تفصح عن كونها مقتبسة (استعارة)، تهيأ هذه الاستعارة لانتقال آخر إلى دائرة الخاص، تعود الساردة للحديث عن زوجها/ الرجل، وفي الانتقال الأخير تكتمل عملية بناء الجزء المحكي هنا من الرواية، بجعله بين كناية واستعارة؛ فالكناية محمولة على متن عبارتها "ثم أمام غياب الأدلة" التي تحمل مدلولاً مكملاً لنمط العلاقة السائد في بيئة اجتماعية ذكورية متسلطة، وهي علاقة بين الرجل/ الحاكم أو القاضي من جهة، والمرأة/ المتهمة أو المدانة من جهة أخرى؛ "إذ ترتكز بلاغة الكناية في قدرتها على التمثل العميق لسياق النص، من حيث تتضح فيها العلاقة بين الدلالة المباشرة وبين الدلالة المجاورة لها، حيث تكمن علاقة اللغة بالثقافة التي تنطوي على القيم الفكرية والاجتماعية والسلوكيات الصادرة عنها" (نور الدين دحماني، ٢٠١٢، ١٧٨).

أما الاستعارة التي قفلت بها الكاتبة هذا النص؛ فمحمولة على متن عبارتها "واثقاً من سطوة نجومه الكثيرة.. عليّ"، وهي استعارة تنسجم أساساً مع مفردات: "ضابط كبير، عسكري، اشتباه، تجسس، تحري"، والتي تحيل إلى واقع الأنظمة العسكرية الديكتاتورية الحاكمة في الجزائر وغيرها من الأقطار العربية، والتي ليست إلا نتاجاً لثقافة سلطوية ذكورية مستبدة راسخة في كنه المجتمع وثقافته، وجاثمة على كاهل المرأة طوال قرون.

تتماهى هذه اللوحة السردية مع البداية التي تنطلق منها مستغانمي رحلتها في رواية (عابر سرير)؛ من حيث تحضر اللّغة الشعرية الانزياحية ابتداءً من أول سطر: "كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعداً خارج المدن العربية للخوف" (عابر سرير، ٢)، ففي هذه الرحلة أتمت الكاتبة ثلاثيتها التي حملت نفس الهموم والقضية، ولكن على متن نص آخر، وعناصر بناء سردي أخرى، لكن لغة الكاتبة تبقى أداتها الفضلى؛ "فقد بنت مستغانمي ثلاثيتها على لغة شعرية قوية، تقوم أساسا على هدم لغة وخلق أو بناء لغة جديدة تتناسب مع هموم الكتابة ما بعد الحداثية، التي تعيش التوترات النفسية والاجتماعية والسياسية التي عاشتها وتعيشها؛ فالتغير الحاصل في الواقع فرض على الكاتبة بالنسبة للكتابة نمطاً جديداً يقوم على شعرية السرد، وإحياء الاستعارات الميتة، بحيث تكاد الاستعارة والمجاز أن يشكلا موضوع الكتابة وهو ما يتناسب تماما مع ظاهرة تداخل الأجناس أو اللارواية كما يحلو لـ "بارت" وأتباعه تسميتها (حسينة فلاح، ٢٠٠٩).
ترى الباحثة، أن بلاغة السرد في أعمال مستغانمي ساهمت بشكل فاعل وكثيف في إبراز الرسالة التي أرادت الكاتبة أن توصلها إلى القارئ بهدوء فائق، وبسلاسة أنيقة بعيداً عن الجدليات التي تثيرها بالعادة المناقشات التي تدور حول قضايا المرأة والمجتمع، وما كان لها ذلك إلا عن طريق أدواتها البلاغية الاستعارية التي تضمنت معاني دقيقة، وايحاءات عميقة.

- بلاغة الصورة:

يكاد مصطلح (الصورة) يشكل إحدى السمات المرتبطة بوظيفة اللغة من كافة النواحي الأدبية والفنية والجمالية، ناهيك وأنه لم ينفصل يوماً عن وظيفتها البلاغية والبيانية، إلا إنه مازال يثير اشكاليات عدة من حيث بناء وتحديد مفهومه من هذه النواحي كلها، رغم كونه من أكثر المصطلحات الأدبية والبلاغية استخداماً في النقد الأدبي، فضلاً عن الصعوبات المتصلة بتمييزه عما يشابهه ويشاطئه في المدلول والوظيفة؛ فعلى سبيل المثال، جرى استخدام مصطلح الصورة الشعرية على سبيل الشيوع، إلا إن هذا الاستخدام عانى دائماً من اضطراب في التحديد الدقيق لمفهومه حتى بدت تحديداته غير متناهية، وصار غموض مفهوم الصورة الشعرية شائعاً بين قسم كبير من الدارسين (بشرى موسى صالح، ١٩٩٤)؛ أما مصطلح "الصورة الفنية"، فيعد مصطلحاً جديداً على النقد العربي بهذه الصياغة الجديدة له، حتى ولو أنه أثار العديد من المشاكل والقضايا التي كانت موجودة بالأساس في تراثنا العربي، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت درجات التركيز والاهتمام (جابر عصفور، ١٩٨٠).
في الشأن نفسه؛ يرى "مورو" أن مصطلح الصورة من حيث المفهوم "مازال غامضاً لكونه يسمح باستعماله بمعنى عام مبهم جداً وواسع جداً، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي

خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو كان في مجال البلاغة المحصور ظل في أغلب الأحيان غائماً وغير محدداً" (فرانسوا مورو، ٢٠٠٣، ١٥).

على هذا الأساس، تتجه الباحثة إلى دراسة وتحليل بلاغة الصورة في أعمال مستغانمي وإردريك، إذ يأتي هذا المبحث مكملاً لما سبقه من حيث اتصاله بدراسة الأساليب البلاغية لدى الكاتبتين، مع التأكيد على التحليل البلاغي الأسلوبي الهادف إلى الكشف عن دور التقنيات والأساليب البلاغية الجزئية في ابراز بلاغة الصورة في الأنساق السردية، والتي تعكس سمات الفرادة الأسلوبية لكل منهما، في الوقت نفسه الذي تكشف فيه بلاغة الرواية عن تلك القسمات الجوهرية الأصيلة والمشتركة بين البشر، والتي يعبر عنها الأدب باعتباره على كل حال نتاجاً فنياً انسانياً خالصاً.

بلاغة الصورة لدى أحلام مستغانمي:

تكشف أعمال مستغانمي الروائية عن سعيها الحثيث إلى "تجاوز القواعد السائدة والمبتذلة وإحداث تغيير في لغة الرواية ينقلها إلى فضاء أوسع، من حيث حمَّلت لغة نصوصها أقصى ما استطاعت البوح به أو الإيماء إليه، وهي بهذا الانزياح اللغوي إنما أرادت أن تخرج النص من مجاله النفعي إلى عوالمه الجمالية الواسعة والرحبة، جاعلة منه موضوع علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفردي والذاكرة" (سعاد شريف، ٢٠١٤، ١٣٢)؛ ففي روايتها (ذاكرة الجسد)حاولت مستغانمي "خَلق معادل لغويّ يتحمّل كمّا شعورياً موازياً للكمّ الشّعوريّ الذي تحمله الشّخصيّة في ذاتها، وهذا ما استدعى بالضّرورة اللّجوء إلى أدوات التصوير البلاغي بشكل كثيف، خاصة من خلال لغتها الشعرية، ابتداء من الصور البسيطة التي ترسم أو تتمثل بالعلاقة القائمة بين طرفين، إذ تعمل الصورة السردية على نقل الحالة الشعورية والذهنية في أبسط مستوياتها إلى مستوى الرؤية الحسية " (حامدي سامية، ٢٠٠٨، ١٧١)؛ ثم سرعان ما تبدأ الصورة تتخذ طابعاً معقداً وأكثر تعقيداً في سياق النص، ومع ايقاعه النابض.

تميزت بدايات أعمال مستغانمي بطابع تصويري قائم على صنع المشاهد/ اللقطات الأولى من حدث الرواية؛ إذ يأتي المشهد الافتتاحي في (ذاكرة الجسد)من خلال مجموعة مركبة من المشاهد المتنوعة البسيطة والمركبة:

"ما زلت أذكر قولك ذات يوم:

"الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث ."

يمكنني اليوم، بعد ما انتهى كل شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما اكبر مساحة ما لم يحدث . إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب

وهنيئا للحب أيضا...

فما أجمل الذي حدث بيننا... ما أجمل الذي لم يحدث... ما أجمل الذي لن يحدث.
قبل اليوم، كنت اعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها.
عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرة أخرى.
عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا" (ذاكرة الجسد، ٣).

وبلا شك؛ فإن عبارة الافتتاح: "مازلت أذكر قولك"، تجعل القارئ مُشاهداً لحوار موجز جدا وغامض، تغيب فيه الشخصيات وتنوب عنها الضمائر، الأمر الذي يدفعه لمحاولة رسم الشخصية –تصورا– بمواصلة القراءة، التي تربط تلك الأفكار الموجزة عن العلاقة بين الحب والأدب بفعل الكتابة، هذا الفعل الذي يستمد طاقته من "الذاكرة"، التي شكلت هاجسا كبيرا في الرواية وكانت دافعا ملحا لكتابتها، فكلما ازدادت الأحداث تصاعدا وانفلاتاً التفت السارد إلى نفسه يحدثها ويحرّضها على فعل الكتابة مناقشا أسبابها؛ وهذا ما يتوقف عنده القارئ، فكأن النص/ الرواية، رسالة مطولة موجهة لقارئة كانت السبب في حدث الكتابة والدافع إليها، وفي هذا المشهد المونولوجي السردي يمكن رسم الحدود التي ستنتشر عليها شبكة النص الواصف في المشهد الافتتاحي الذي ينتهي بنهاية الفصل الأول، حينما يتوقف السارد عن الكلام عن فعل الكتابة ومختصرات ما حدث في ذلك الماضي البعيد جدا، ليتجاوزه إلى نقل قارئه مباشرة إلى ساحة اللقاءات والحوارات المباشرة مع أحلام/حياة، ومع غيرها من الشخصيات في الرواية بدءا من الفصل الثاني، بشكل مسترسل، لرغم أنه بع من الذاكرة إلا أنه يختلف عنها في مستوى الاسترجاع، لأنه سيروي قصة تحمل من الترتيب الزمني للأحداث الكثير، عكس المشهد الافتتاحي الذي اشتد فيه تركيز المفارقات الزمنية، والفواصل الميتاسردية (أسماء بوبكري، ٢٠١٨، ٩٥٠).

تبرز بلاغة الصورة السردية من حيث أنها تصوير لغوي تخييلي، وتشكيل فني جمالي إنساني، يراعي مختلف السياقات الذهنية والنصية، والسياقات اللغوية والبلاغية، والسياقات الأجناسية والنوعية؛ إذ تساهم في "إبراز تدفق الانفعالات الداخلية التي تختلج في نفسيات الشخصيات؛ "إذ يتجه التصوير في النص الروائي إلى سبر الأغوار الداخلية للشخصية المنفعلة تحت تأثير حدث ما؛ كما يوظفه الكاتب في الوقت ذاته لإحداث التأثير في نفسية القارئ الذي يتلقى انفعالات الكاتب من خلال انفعالات الشخصيات التي يتابعها في حركاتها وسكناتها وعواطفها، وكثيرا ما يلجأ الكاتب كذلك إلى تقديم صور سردية عن الشخصيات موظفاً هذه التقنية للوصول إلى التأثير العاطفي المطلوب لدى القارئ ليجعله ينفر من بعض الصفات والمظاهر السلبية" (سعيدة بشار، ٢٠١٢، ١٣٥).

نتيجة لذلك، نجد أن بلاغة التصوير في أعمال مستغانمي تتخذ اطواراً متعددة تتفاوت في درجات ومستويات تعقيدها تبعاً للانتقالات السردية التي تقوم بها الكاتبة، على نحو يمكن التماسه في النص الآتي من ذاكرة الجسد:

"غادرت قلبي إذن..

كما يغادر سائح مدينة جاءها في زيارة سياحية منظمة. كلّ شيء موقوت فيها مسبقًا، حتى ساعة الرحيل، ومحجوز فيها مسبقًا، حتى المعالم السياحية التي سيزورها، واسم المسرحية التي سيشاهدها، وعنوان المحلات التي سيشتري منها هدايا للذكرى.

فهل كانت رحلتك مضجرة إلى هذا الحد؟

ها أنا أمام نسخة منك، مدهوش مرتبك، وكأنني أمامك.

تفاجئني تسريحتك الجديدة. شعرك القصير الذي كان شالاً يلف وحشة ليلي.. ماذا تراك فعلت به؟

أتوقف طويلاً عند عينيك. أبحث فيهما عن ذكرى هزيمتي الأولى أمامك.

ذات يوم.. لم يكن أجمل من عينيك سوى عينيك. فما أشقاني وما أسعدني بهما! (ذاكرة الجسد، ١٠).

يتألف هذا المشهد من عدة لوحات تتقاطع وتتداخل فيها الاستعارات والكنايات والتشبيهات لتشكل في محصلتها الكلية لوحة كاملة تبرز فيها العديد من الأشياء والعلاقات المادية في تدفق تصويري بالغ الإحكام؛ فاللوحة الصغيرة الأولى ترسم عنواناً لحالة الساردة في مطلع هذا النص من خلال فعل المغادرة "غادرت قلبي إذن"، وهو صورة بسيطة تتضمن تقريراً حسياً محمولة بدلالة مباشرة لكلمة "إذن"؛ فثمة انفصال حسي على حافة حدث عاطفي وشعوري كان قائماً وربما ما يزال قائماً، صورته استعارة الكاتبة التي شبهت فيها قلبها وكأنه مكان ما يغادره الناس، والناس هنا لا وجود لهم إلا في صورة مختزلة لشخص/ رجل واحد حاضر بإحساس السادرة وغائب عن النص في آن معاً.

ولأن الحدث الروائي منقول هنا من الذاكرة؛ فالساردة تتعمد انتشال لقطات وصور مما حفظته ذاكرتها وتستعيدها وكأنها تحصل للتو في لحظة السرد: "تفاجئني تسريحتك الجديدة. شعرك القصير الذي كان شالاً يلف وحشة ليلي.. ماذا تراك فعلت به؟"؛ إذ تبرز بلاغة الصورة السردية في هذه العبارة، من حيث أنها تضمنت لحظة تخيلية مضارعة بدا وكأن الساردة ترى وتتفاجأ بالفعل بتسريحة حبيبها الجديدة، وهو الغائب الذي غادر منذ زمن، ولأن غياب الحبيب حقيقة صادمة، سرعان ما تعود الساردة إلى ذاكرتها إلى حيث كان شعر حبيبها "القصير" "شالاً يلف وحشة ليلها"، ولأن الغياب واقع صادم، تجهل معه الساردة ما آل إليه حال حبيبها الغائب، فإنها تتساءل ماذا تراه فعل بشعره؟، هنا تبرز صورة مفعمة بالسواد محمولة على هودج مصنوع من علامات بصرية لا

يمكن فصلها عن اللون الأسود: "الشعر، الشال، الليل"، وهي علامات تقوم بوظيفة التنويع لإكساب الصورة زخات شكلية وتشكيلية أحادية اللون والشعور.

بعد ذلك، تنتقل الكاتبة إلى حالة أخرى مع السرد، حالة ربما دفعتها إليها الرغبة في كسر ملل الرتابة القاتمة جراء الانفصال والغياب، أو الرغبة في الخروج من دائرة الشعور بالألم العميق، ذلك الألم المرابط على حدود الشعور بالفقد، من خلال استحضار أشياء وعلامات وعناصر جميلة، أو بالأصح كانت كذلك في وقتها باعتبار أنها مجلوبة في زمن السرد من ذاكرة الكاتبة/ الساردة: "عيناه، نظراته، شفتاه، ابتسامته، ولأنه الحب كان هناك يوماً، وزخم القرب كان حاصلاً أيضاً ذات يوم، تتساءل الساردة عن أي تغيير يمكن أن يكون قد طرأ على هذه الأشياء الجميلة، ولأنه سؤال مزاجه الحب والذكرى، فسوف تظهر في اللوحة السوداء بقعه حمراء "حمرتك الجديدة"؛ فالرسم والتصوير ليسا إلا عملية بحث تقوم بها السادرة: "أواصل البحث في وجهك عن بصمات جنوني السابق"، وهاهنا ثمة مفارقة نصية مثيرة تظهر على المتصل الزمكاني الذي ينوسق للنص بفعل السرد، وهي المفارقة بين فعل (المغادرة= قام به الرجل= في الماضي) من جهة، وفعل (البحث= تقوم به الساردة= في زمن السرد الحاضر) من جهة أخرى، وهي مفارقة قائمة على التقابل الذي يصور نمطاً من العلاقة المنقطعة حسياً، والمستمرة عاطفياً.

بيد إن الصورة تكتمل لتعطي انطباعاً مغايراً، إنها صورة تبرز حالة لاشعورية دفينة ومستعصية على البوح من البحث عن الذات الحاضرة في الآخر الغائب، وهي الصورة التي تستحضرها الساردة بشكل صادم وغير متوقع، من خلال سرد ما قاله لها ذات يوم قبل أن يغادر:

"كيف حدث يومًا.. أن وجدت فيك شبهًا بأمي. كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي، وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟" (ذاكرة الجسد، ١٠).

وهكذا، بدا الأمر وكأن الساردة تستعيد بعضاً مما افتقدتها وكان أصيلاً منها ومن ذاتها: بهجتها، ألوانها، والأيام التي كانت تعجن فيه للخبز.. والتي افتقدتها "منذ سنين"، مع الأخذ بالاعتبار الدلالة المباشرة، إلا إن بلاغة الدلالة الموازية للنص طغت عليه وعلى الصورة التي حملها؛ بحيث يمكن القول أن بلاغة السرد تماهت تماماً مع بلاغة الصورة في نصوص مستغانمي على هذه الشاكلة لتشكل معاً بلاغة الرواية كلها في أفق واحد؛ فالمتنافر يصبح متماثلاً، والواقع الحاضر يصبح غياباً منسلخاً عن حضور، والغياب يصبح أيقونة للسرد وسبباً لأوجاع تحررها وتطلقها الكتابة ولا تشفيها، والفقد ترجمة فعلية لدوافع الحفاظ على ما حفظته الذاكرة وتوثيقه سرداً ورسماً وتصويراً.

في ملمح آخر من ملامح بلاغة التصوير السردي عند أحلام مستغانمي، لوحظ أن تغييب الشخصيات واستحضار الضمائر في افتتاحيات رواياتها يكاد يكون سمة تصويرية بارزة؛ فهاهي الكاتبة تستخدم نفس هذه التقنية في (فوضى الحواس)، إذ تبدأ تصوير أول مشاهد الرواية باستحضار ضميريّ حياة/ أحلام، وزوجها:

"عكس الناس يريد أن يختبر بها الإخلاص. أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي بها حباً وسط ألغام الحواس.

وهي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه" (فوضى الحواس، ١).

تتجلى في هذا المشهد لوحة ضبابية بالنسبة للقارئ– على خلاف وضوحها الكامل بالنسبة للراوي العليم– لقصة حب منتهية، راحت الكاتبة تفتتح بها الرواية، لترويها بعد أن انتهت لعبة الكلام والصمت بين الضميرين المنفصلين اللذين كانا في الحقيقة سوى لعبة توهم بها القارئ أن ما وقع سيكون البداية الفعلية لمتن الرواية؛ وأنهما الشخصيتان اللتان ستنتهي قصتهما بنهاية الرواية؛ لكن الكاتبة ستكشف عن أوجه أخرى للنص الميتاسردي في هذه الرواية (أسماء بوبكري، ٢٠١٨).

تنوه الباحثة إلى أن بلاغة الصورة هنا ترسمها الاستعارات البسيطة: "متعة الوفاء– عن جوع"، "يربي بها حباً– ألغام الحواس"، "اهتدت أنوثتها إليه"، حيث تتناغم العلامات البصرية: "ألغام، حواس" مع المكونات الشعورية "متعة، جوع، وفاء، حب، انوثة"، في رسم تفاصيل الصورة التي ستكون أفقاً سحابياً للرواية بأسرها، حيث تسير حبكة الأحداث في مسار تنهار فيه معالمها الشعورية من حالة النظام التي يصنعها الحب، إلى حالة اللانظام التي تغرق فيها المشاعر في (فوضى الحواس).

وفي محاولة لإعادة تجميع وتركيب معالم الصورة التي تتشكل من مجموعة المشاهد واللقطات الافتتاحية لروايات مستغانمي الثلاثية، والتي تعمدت الكاتبة أن تجعلها متصلة بدائرة مكان وأحداث معينة، "نجدها وعي تلجأ في افتتاحية روايتها (عابر سرير) إلى تقنية التصوير بالومضات لأحداث ولت وانتهت تعرف عنها كل شيء، لكنها تمثل الحدث الأول للقارئ الذي لا يعرف أي شيء عن الرواية، سوى ما تشي به دوال العنوان، أو ما بدأ يتعرف عليه من خصائص تمتاز بها المشاهد الافتتاحية لروايات الكاتبة، إضافة إلى بعض التوقعات التي يمكن أن يبنيها لما أنهى رواية التحولات؛ إذ ارتبطت تلك المشاهد الومضات بتقنية "التدوير" في المشهد الافتتاحي لهذه الرواية، إذ راحت الكاتبة تستنبط بعض الأحداث من الفصل السابع –ما قبل الأخير– الفصل الذي التقت فيه الأضداد، وعاد فيه الماضي إلى الحاضر في الثلاثية، بين رواية (ذاكرة الجسد) و(عابر سرير) مرورا بـ (فوضى الحواس) (أسماء بوبكري، ٢٠١٨، ٩٥٦).

هذه الصورة الكلية تمثل قطعاً من صورة أشمل ترسمها أحداث الروايات الثلاث على احداثيات المكان/ الزمان، حيث تتماهى كل عناصر الرواية على متون اللغة الروائية وفاعليتها البلاغية التي لا يمكن ادراكها إلا بجمع وتركيب دلالات التقنيات الفنية والجمالية التي اعتمدتها مستغانمي في تشكيل معالم عالمها الروائي الخاص، والمفتوح على كل القراءات.

الجدير بالذكر، أن مستغانمي تعاملت مع فكرة الرسم والتصوير بشكل ايحائي مباشر في رواياتها؛ إذ تحفل في (ذاكرة الجسد)بالرسم وحبيبها الرسام– الفنان التشكيلي–، لذا نجدها تستحضر عناصر العمل والفن التشكيلي في معجم روايتها بشكل تصويري حافل بالاستعارات العميقة ذات الدلالات البعيدة بالتوازي مع دلالاتها المباشرة؛ إذ تتجلّى استعارة الرّسم في (ذاكرة الجسد)من خلال الكلمة نفسها، وأيضاً من خلال الكلمات الخاصة بأدوات الرّسم، كاللّوحة والفرشاة والألوان الموظّفة في الرّواية توظيفا استعاريا، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات الخاصة بالكلمات الآتية: اللّوحة، الفرشاة، الألوان، والتي تدل على حضور فن الرّسم في الرّواية كما يوضّح الجدول الآتي (نادية ويدير، ٢٠١٢):

وفي روايتها (عابر سرير) تستحضر مستغانمي "التصوير" الفوتوغرافي بوضوح شديد، جاعلة من دلالته البلاغية ذات طابع رمزي بحت، مما يجعلنا نفتقد ظاهرتي المماثلة والتكرار في أعمالها من هذه الناحية، ونستظهر في المقابل ذلك التفريد التقني المتجدد الذي مارسته مستغانمي ببراعة شديدة:

"إنّهم يريدون صوراً بدم ساخن، مما يجعلك دائم الخوف على صورك أن تبرد، أن يتخثَّر دمها ويجمد قبل أن ترسلها، هناك حيث من حنفية المآسي، تتدّفق صور الإفناء البشري على الوكالات" (عابر سرير، ٩).

وفي موضع آخر من نفس الرواية، نقرأ لها:

"من جثة تعلمت اقتناص اللحظة الهاربة، وايقاف انسياب الوقت في لقطة. فالصورة هي محاولة يائسة لتحنيط الزمن.

عندما امتلأ ذلك الفيلم بالصور، فاجأني احساس بالأبوة. كأن آلة التصوير التي كانت رفيقة حياتي غدت أنثى تحمل في أحشائها أولادي" (عابر سرير، ٦٩).

تكمن بلاغة التصوير في النصين أعلاه، من كونهما جاءا مشحونان بطاقة رمزية عالية وكثيفة، جعلت منهما اطاراً مفتوحاً على كل الاحتمالات.

لكن، في بعض الأحيان تستحيل الصورة السردية إلى نقطة تصل بين نقطتين أو أكثر تارة في الزمان، وتارة أخرى في المكان، وهي نفسها النقاط التي سوف تصبح ذات وظيفة تواصلية بين

النص والسارد وشخصيات الرواية من جهة، وبين كل عناصر النص ومكوناته البنائية والقارئ من جهة أخرى.

كما تكشف الدلالة الشاملة للصورة السردية في أعمال مستغانمي عن ذلك التعقيد الشديد الذي يتسم به العالم من حولنا؛ إذ جاءت هذه الدلالة في متن (ذاكرة الجسد)بشكل واضح، من خلال الرمزية التي حملتها لوحة خالد طوبال "حنين"، والرمزية التصويرية المتعلقة بهذه اللوحة والتي تحيل إلى الدور الذي يقوم به الفنان التشكيلي في التعبير عما يعتلج في أعماقه من صورة أخرى أكثر تعقيداً للعالم الخارجي؛ "فقد أكدت الدراسات النفسية والاجتماعية الحديثة على أن نجاح التعبير عند بعض الفنانين يرجع في كثير من الأحيان إلى ما اختزنوه في اللاشعور من شحنات كثيرة، كانت تتكون تدريجيا منذ طفولتهم؛ ومن ثم، فإن هذا الفيض الشعوري سيظهر بصورة مثيرة ملفتة تبين أصالتهم" (محمد حسين جودي، ١٩٩٩، ٤٩).

وفق هذه الرؤية يمكن القول بأن لوحة "حنين" كانت تمثل في ماهيتها اختزالاً للماضي الذي عاشه خالد، اختزالا لكل مشاعره المتضاربة من خوف وألم، من حبّ للوطن وللجبهة، ولسي الطاهر، ومن حلم بالاستقلال لوطن معلق كالجسر الذي تحمله؛ وإذا كان خالد طوبال قد تمكن في عالم الرواية من استلهام الماضي الغريق أو السير في كنفه، وتمكن من الكشف عن مدى تعقيد الواقع وهشاشته؛ فإن أحلام مستغانمي قد فعلت كذلك أيضاً بشكل لا يقل أهمية وأثراً عن أهمية وأثر الفن التشكيلي؛ فاللغة والريشة والألوان مجرد وسائل للكشف عن الحقائق الكامنة في الأعماق، بكل ما طرأ عليها من اشكالات والتباسات وتناقضات وتزييف وتحريف، حيث يظل الفن والأدب وسيلتان ناجعتان لتصوير الواقع، انطلاقاً من إعادة كتابة التاريخ من أعمق مواطنه في الذاكرة الانسانية.

المصادر والمراجع

أسماء بوبكري. (٢٠١٨). صناعة المشاهد الافتتاحية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة البدر، جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر، المجلد (١٠)، العدد (٨) الصفحات ٩٤٥-٩٦٢.

بان مانفريد. (٢٠١١). علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد. ترجمة: أماني أبو رحمة. الطبعة الأولى. دمشق-سوريا: دار نينوي.

بشرى موسى صالح. (١٩٩٤). الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. الطبعة الأولى. المركز الثقافي العربي: بيروت.

جابر عصفور.(١٩٨٠). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي.مصر: دار المعارف.

حامدي سامية. (٢٠٠٨). شعرية النص الروائي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، ٢٠٠٨.

حلام رقية: الخطاب السردي العربي المعاصر في ضوء النقد النسقي المغاربي، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس، الجزائر.

رولان بارت.(٢٠٠٢). الكتابة في درجة الصفر. ترجمة: محمد نديم خشفة.الطبعة الأولى. حلب-سوريا: مركز الإنماء الحضاري.

زكريا إبراهيم. (١٩٧٦). مشكلة البنية- أضواء على البنيوية. مصر: دار مصر.

سعاد شريف. (٢٠١٤). الصورة الشعرية بين الامتاع والإقناع في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة فصل

سعيدة بشار. (٢٠١٢). توظيف الصورة السردية لتحقيق الأثر العاطفي لدى المتلقي رواية الرماد الذي غسل الماء، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمر، تيزي وزو، الجزائر، العدد (١٢)، الصفحات ١٣٣- ١٤٢.

صليحة مرابطي. (٢٠١١). بلاغة السرد بين الفيلم والرواية، الجزائر، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمر، تيزي وزو، العدد (٨)، الصفحات ٢٢٣- ٢٣٦.

عبد الله ابراهيم. (١٩٩٢). السردية: العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. الطبعة الأولى. بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

عبد الله الغّذامي. (١٩٨٥). الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية. الطبعة الأولى. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

عبد الملك مرتاض. (١٩٩٨). في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتاب عالم المعرفة، الكويت المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، العدد (٢٤٠).

عبد المنعم زكريا القاضي. (٢٠١٢). بنية السرد في روايات محمد قطب، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، القاهرة.

عمر سراجية. (٢٠١٧). التحليل الأسلوبي للخطاب السردي: دراسة أسلوبية لرواية بحيرة الملائكة للكاتب محمد فتيلينة، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر.

فرانسوا مورو. (٢٠٠٣). البلاغة- مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير. إفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب: (بدون مكان نشر)

محمد القاضي وآخرون. (٢٠١٠). معجم السرديات. القاهرة- مصر: دار العين للنشر.

محمد جواد حبيب البدراني و إسماعيل إبراهيم المشهداني. (٢٠١٠). البلاغة والرواية- قراءة في الخطاب النقدي الروائي عند محمد إقبال عروي، مجلة التربية والعلم، العراق، جامعة الموصل، المجلد (١٧)، العدد (٤) الصفحات ١٦٢- ١٨٤.

محمد حسين جودي. (١٩٩٩). آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية. الطبعة الأولى. عمان- الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع.

مستغانمي، أحلام. (١٩٩٣). ذاكرة الجسد. بيروت – لبنان : دار الآداب.

مستغانمي، أحلام. (٢٠٠٣).عابر سرير. الطبعة الثانية. بيروت – لبنان: منشورات أحلام مستغانمي.

مستغانمي، أحلام. (٢٠٠٧). فوضى الحواس. الطبعة السادسة عشر. بيروت-لبنان: دار الآداب.

نادية ويدير. (٢٠١٤). اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد: العتبة، الفضاء، فن الرسم، الجزائر، مجلة دراسات، جامعة طاهري محمد بشار، العدد (٦) الصفحات ١٢١- ١٣٨.

نور الدين دحماني. (٢٠١٢). بلاغة الصورة الفنية في الخطاب القصصي القرآني- مقاربة تحليلية في جماليات الأداء والإيحاء، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر.

نورة بعيو. (٢٠١٣). من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجاً، الجزائر ، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمر، تيزي وزو، العدد (١٣)، الصفحات ١٧٧- ١٩٤.